

# Artigos

Gadiego Carraro

Coleção de artigos do Autor, colhidos de forma livre nos meios eletrônicos e redes sociais, jornais, revistas e livros diversos.

Todos estes trabalhos foram colhidos de forma eletrônica, já publicados e disponíveis livremente.

Esta coleção não é um livro, apenas um apanhado para registrar os trabalhos de sua autoria e/ou de sua preferência, publicados por ele, sobre temas diversos.

A critério do Autor poderá ser transformado em livro.

O ProjetoPF pode ajudar nesta tarefa. Contate-nos.

Data : 01/01/2011

Título : Contextualizando com a prática musical

Categoria: Artigos

Descrição: O texto refere-se a uma prática musical, que possa vir a ser atuante dentro da diversidade de contextos existentes.

Contextualizando com a prática musical

Gadiego Carraro Ribeiro

Resumo - O texto refere-se a prática musical que possa vir a ser atuante dentro da diversidade de contextos existentes. Não privilegia e nem denomina como educador apenas aquele com titulação, mas acima de tudo, todo aquele que exerce suas funções dentro do ensino musical. Busca esclarecer a prática musical como algo além do entretenimento, sendo decisiva na formação do sujeito. Faz inserções quanto a prática musical que venha de encontro às realidades e necessidades específicas de cada área de atuação em que a música está inserida.

Palavras chave: prática musical, reflexão, contextualizar, fazer, realidades.

Falar sobre as primeiras práticas musicais é retroceder a longínquas épocas atrás. A relação do homem com o fazer musical relaciona-se diretamente com o tocar, produzir e experienciar música, promovendo uma forma de discurso que é tão antiga quanto à própria raça humana, (SWANWICK, 2003, p.18). A realidade tradicional apresentada por muito tempo, a respeito da prática musical e da própria arte de fazer música, estendeu-se de certa forma, muito mais a métodos mecânicos, sendo importante atualmente a contextualização desta prática, de modo a vir de encontro às necessidades e realidades específicas no contexto do mundo moderno.

Nos dias de hoje a música tornou-se um veículo muito forte de comunicação em massa, seu alcance é universal, independem de nacionalidade, crença e tantos outros adjetivos que em outras áreas poderiam dificultar as relações. É um negócio rentável, que necessita de profissionais qualificados nas suas mais variadas áreas de atuação. Vive-se na era da prestação de serviços, todo mundo vende serviço a todo mundo, nos mais variados segmentos. Diante disso o que dizer a respeito da prática musical, pode ela existir no meio de uma avalanche de interesses incomuns? De que maneira o instrumentista, o educador musical e tantas outras pessoas que formal ou informalmente envolvem-se com o ensino musical, podem contribuir para o desenvolvimento de uma visão mais ampla ajudando a promover um pensar mais autêntico e diferenciado a respeito da música nos seus mais diferentes aspectos?

Pode sim ser possível existir uma prática musical que seja significativa nos vários segmentos que a música se inclui! Porém, talvez fosse necessário haver uma maior reflexão por parte dos educadores, profissionais e da comunidade em geral, com aquilo que realmente a música pode vir a contribuir para o desenvolvimento das potencialidades das pessoas. A necessidade de atualização, de maior engajamento, que pode não remeter necessariamente a graduação, (pois se sabe que em nosso país a academia é ainda privilégio de poucos), mas quem sabe, seja preciso por parte dos educadores, buscar propostas que venham de encontro com as necessidades e realidades específicas, contextualizando a prática musical com a realidade enfrentada por cada educador onde se está trabalhando, “enxergando a música como uma ferramenta ampla de conhecimento e transformação do homem” (SEKEFF, 2003, p. 10).

Como já foi dito, existe uma consciência quanto à universalidade da música, de modo que não devemos enxergá-la apenas com uma visão mercadológica e geradora de entretenimento, mas sim pelas múltiplas razões de seus usos, como algo que está presente na vida cotidiana das pessoas de modo intenso e constante. Sekeff comenta que:

A linguagem musical não é somente um recurso de combinação e exploração de ruídos, sons e silêncios, é também um recurso de expressão (sentimentos, idéias, valores, cultura e ideologias), de comunicação (do indivíduo com ele mesmo e com meio que o circunda), de gratificação (psíquica, emocional,

artística), de mobilização (física, motora, afetiva, intelectual), e também de auto-realização (o indivíduo com aptidões artístico-musicais, que mais cedo ou mais tarde as direciona a um fazer pelo qual se realiza), ou simplesmente de apreciação, vivendo o prazer da escuta (2003,p.13)

A busca por atitudes diferenciadas por parte de nossos educadores em geral, diante das várias possibilidades que a música pode contribuir de forma muito mais ativa no contexto da vida contemporânea, pode representar uma mudança significativa, na área da educação musical. Porém mais esclarecimentos, que representem e ajudem para uma contextualização maior das especificidades da prática musical,diante da extrema miscigenação musical, cultural e social existente, fazem-se necessário.

Diante disso, é importante que ocorra uma maior interação e entendimento da prática musical nas suas inúmeras inserções, para que possamos mudar e fazer uma diferença significativa nos dias atuais, proporcionando a troca de experiências necessária entre educador e educando, pois através dessa troca é possível a contextualização com o meio pelo qual se está inserido, valorizando e ajudando a promover um pensar mais autêntico, reflexivo e crítico sobre as diferentes práticas, inclusive a musical.

#### Referências

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa/ Paulo Freire. -São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SEKEFF, Maria de Lurdes. Da música: seus usos e recursos. 1. Ed. Editora UNESP, 2003.

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. Tradução de Alda oliveira e Cristina Tourinho. - São Paulo: Moderna, 2003.

TOMÁS, Lia. Ouvir o logos: música e filosofia. - São Paulo: Editora UNESP, 2002.

Data : 01/01/2011

Título : Mundo Tonal, o principio para um fim

Categoria: Artigos

Descrição: O artigo em questão levanta algumas questões relacionadas ao pensamento humanista e a sua contribuição para novas descobertas e para o avanço cultural ocorrido na época...

Mundo Tonal, o princípio para um fim

Gadiego Carraro

Resumo – O artigo em questão levanta algumas questões relacionadas ao pensamento humanista e a sua contribuição para novas descobertas e para o avanço cultural ocorrido na época, em especial com relação à música e seu desenvolvimento, iniciando pela ótica modal/polifônica que posteriormente desencadearia no início do sistema tonal/homofônico.

Palavras chave: Humanismo, polifonia, tonalismo, homofonia.

O século XVIII marcou uma perspectiva positiva em relação ao desenvolvimento e ao progresso. Muito desta liberdade de pensamento já era visto no período renascentista, com o movimento Humanista.

Ao contrário da idade média onde todo o conhecimento e estudos da filosofia grega foram usados para provar a verdade da doutrina cristã, os Humanistas da Renascença utilizaram-se de todo este conhecimento, sem subordinar os mesmos as exigências de tais doutrinas, valorizando a literatura antiga pelo que era, ou seja, neste caso pela percepção da natureza humana que transmitia (PERRY, 1999, p. 78).

Inúmeros acontecimentos que aos poucos iam desestabilizando o controle autoritário da igreja e de seus dogmas teológicos faziam com que novas possibilidades de pensamentos, aliados a uma maior valorização do indivíduo, propusessem uma nova maneira de pensar também na arte.

A proporção, o equilíbrio e a harmonia, são características essenciais da Renascença e das manifestações artísticas deste período. Promove-se o retorno aos modelos clássicos da arquitetura, a arte começa a possuir aspirações não só espirituais, mas também terrenas. No que se refere à música, pode-se prever os primeiros indícios de um sistema de agregação dos sons, a partir do contraponto renascentista e da imitação, sendo que a música começa a dar idéia de resolução.

Diante deste contexto, a idéia de comunicação e linguagem, também começa a fazer parte do pensamento da época, como cita SCHURMANN, 1989, pag.120:

A linguagem musical, cujos primeiros indícios como linguagem propriamente dita [...], julgamos poder situar na polifonia renascentista, entretanto a sua plena realização se dá após a evolução de novos princípios musicais, que chamamos

de sistema tonal [...], isto é na primeira metade do século XVIII, porém antes disso a música já era considerada como sendo não apenas uma espécie de linguagem, mas, sobretudo uma espécie de comunicação que obedecia a certas determinações, as quais acabaram por ser englobadas num sistema filosófico-musical sob a denominação de teoria dos Afetos.

O processo que viria a dar início ao sistema tonal teve seu início por volta de 1600, onde um movimento de reação contra as complexas estruturas polifônicas do renascimento, seria encabeçado por intelectuais e músicos que buscavam um retorno ao que julgavam ser a monodia da antiguidade, que posteriormente viria a ser conhecida ou chamada de homofonia. Em muitas outras áreas floresciam muitos trabalhos relevantes, “parecia que nenhum problema da natureza seria capaz de resistir por muito tempo ao raciocínio científico, ocorre uma ruptura definitiva da ciência com a escolástica”, (SCHURMANN, 1989, pag. 121, 122).

A transformação intelectual ocorrida desde a renascença, os inúmeros acontecimentos e inovações que modificaram a vida cotidiana das pessoas, contribuiu e muito para o surgimento de sistemas organizacionais que fizeram parte de uma prática constante e evolucionista do pensamento humanista, que veio no século XVIII a eclodir na revolução científica através de uma sistemática racional de que no mundo tudo podia de certa forma ser explicado. A razão não é mais um atributo da igreja, mas sim agora, da ciência. A confiança na razão científica e não mais na religiosa contribuiu para o surgimento do iluminismo.[1]

O Século XVI e XVII demonstra ser um período de extrema busca por inovações na área musical também, persegue-se a busca pelo temperamento igual na afinação dos instrumentos, ocorre também um desprendimento para com a música simplesmente vocal e um crescimento da música instrumental, a escrita passa a ser mais vertical pela notação em duas pautas e pelo acompanhamento instrumental, gerando assim uma estrutura mais homofônica.

Com Rameau em seu Tratado de Harmonia (1722), ocorre uma melhor organização dos métodos empíricos existentes de seus antecessores, sendo mais bem explicado de maneira mais clara e científica os conhecimentos musicais, contribuindo assim para uma prática mais concisa sobre as propriedades físicas do som e a relação entre o baixo e a harmonia.

Segundo SEKEFF, 1996, pag.129, as principais diferenças entre a harmonia da Idade Média e a harmonia tonal, estão assim relacionadas:

Na harmonia da Idade Média a chamada harmonia de intervalos, é bidimensional sim, na medida em que explora a dinâmica de patamar, processo em que as combinações polifônicas de frequências intervalares simultâneas resultam da união e não da fusão de notas. Ao contrário, a harmonia tonal envolve uma relação de frequências simultâneas que, caracterizada por movimentos sintagmáticos e paradigmáticos, resulta em um bloco, um monólito de sons fusionados (acordes), hierarquicamente estabelecidos e funcionalmente determinados, no qual um deles com preponderância sobre os demais funcionando como eixo para o qual todos convergem. Assim a harmonia tonal

significa tridimensionalidade, ou seja, perspectiva em relação à direcionalidade harmônica.

A obrigatoriedade de um eixo central baseado na resolução do trítono garante toda a estrutura harmônica que sustenta o sistema tonal, algo negado totalmente na Idade Média e que na renascença muitas vezes é camuflado, devido à polifonia muitas vezes necessitar de resolução, uma forma encontrada na época para ignorar, ou melhor, esconder a resolução era pela técnica da imitação, que mantinha uma movimentação constante das vozes, não deixando assim tão claro a idéia de resolução.

A revolução científica foi um marco para o mundo moderno transformou a compreensão do indivíduo, da sociedade e do propósito da vida. Promoveu o desenvolvimento de um espírito crítico e racional entre a elite intelectual (PERRY, 1999).

O racionalismo implícito no século XVIII vem por demonstrar com extrema profundidade os caminhos rumo à modernidade. O momento de contestar, indagar e não mais aceitar as teorias de pensadores antigos simplesmente sem antes verificar a veracidade de tais teorias, representou a era iluminista do século XVIII. A cientificidade neste momento representa o diferencial em termos de evolução e conhecimento, que se refletem no mundo científico, artístico e político.

Neste momento o problema não está mais relacionado à insegurança quanto ao sistema tonal, à expansão do tonalismo torna-se uma questão de tempo. Sendo o racionalismo em música aplicado com extrema convicção, seja na estruturação absurdamente organizada e complexa de uma Fuga de J. S. Bach (1685-1750), ou posteriormente com W. A. Mozart (1756-1791), no equilíbrio e perfeição de suas obras ou na capacidade indescritível de controle da obra e de suas resoluções e tensões com L. V. Beethoven (1770-1827).

O Iluminismo do Séc. XVIII corou o movimento iniciado na Renascença, de modo que os compositores acima citados refletem muito bem este espírito na música. A capacidade genial, aliado a uma busca incessante, abriu possibilidade de inúmeras descobertas importantes que mudaram a concepção de mundo para sempre. O sistema tonal foi muito bem absorvido diante destas circunstâncias e mudanças, trazendo muitas possibilidades posteriores para o desenvolvimento de outras inúmeras manifestações musicais existentes, formando o princípio de um fim muito além do imaginável.

## Referências

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa/ editado por Stanley Sadie; editora – assistente Alison Lathan; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994

PERRY, Marvin. Civilização: uma história concisa/ Marvin Perry; tradução Waltensir Dutra, Silvana Vieira. – 2º Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999

SCHUMANN, Ernest F. A música como Linguagem: uma abordagem histórica/ revisão Maria C. Araújo e Rosemary C. Machado. – São Paulo: Editora brasiliense, 1989

ZAMPRONHA, Maria de Lurdes sekeff. Curso e Dis-curso do sistema tonal (tonal)/ Maria de Loudes sekeff. – São Paulo: annablume, 1996

---

[1] Iluminismo: Movimento filosófico do séc. XVIII, caracterizado pelo racionalismo predominante, que seria perceptível pelo progresso da humanidade. Ver mais Dicionário Grove de Música: edição concisa, 1994.

Data : 01/01/2011

Título : Ravel o Bolero

Categoria: Artigos

Descrição: A proposta deste artigo vem de encontro a algumas destas questões. Detém-se em evidenciar alguns pontos importantes da obra Bolero de Maurice Ravel...

Ravel o Bolero

Gadiego Carraro\*

Resumo - A proposta deste artigo vem de encontro a algumas destas questões. Detém-se em evidenciar alguns pontos importantes da obra Bolero de Maurice Ravel (1875-1937), através da análise[1] pelo modelo analítico de Lawrence Ferrara. O modelo presente contempla três áreas importantes: a explanação da forma, a descrição de aspectos sonoros no decorrer da peça e a interpretação geral da obra, (FERRARA 1991). Trata-se de pontuarmos questões relacionadas ao estilo do compositor e de seu a obra, ao passo que também traçaremos um pequeno panorama histórico de ambos, dentro do contexto existente. Posteriormente tentaremos explanar a análise remetendo aos aspectos musicais e não hermenêuticos, seguindo para a organização interna da obra (micro-estrutura) e por fim explanar pontos significantes da obra relacionando com os objetivos alcançados com determinada análise diante da abordagem utilizada.

Palavras chave: Ravel, Bolero, Orquestração, Análise.

## 1. Ravel, o bolero e a história

A música sempre demonstrou ser interessante aos seres humanos. Provavelmente por representar e manifestar inúmeras emoções e sentimentos. Ao longo dos tempos muitas coisas mudaram e conseqüentemente a música também mudou. Inúmeras técnicas de composição se desenvolveram, grandes compositores surgiram, marcando e segmentando várias fases e facetas da história da música.

Na trilha de Debussy, Ravel criou um estilo Francês original que rompia com o conservadorismo romântico. Um misto de refinamento sóbrio e exotismo luxuriante, sua obra caracteriza-se por uma elaboração requintada [...]. Após superar um ambiente reacionário, Ravel logo veio a ser reconhecido como o compositor mais importante do séc. XX, depois de Debussy (GUIA DE MÚSICA CLÁSSICA, 2007, p. 354).

Um dos grandes compositores do séc. XX Ravel desde cedo demonstrou seu potencial, mesmo quando compunha ainda peças para piano ou canções. Permeava entre uma produção que pudesse manter a integridade de sua música e a ousadia espirituosa de se aventurar em caminhos e culturas diferentes, imprimindo sua concepção de mundo. Teve contato com o compositor francês Erik satie (1866-1925), pelo qual foi bastante influenciado (GROVE, 1994). Era claro seu talento para a orquestração, “imprimia em suas músicas um refinamento preciso, sabia escolher como poucos o instrumento mais adequado para cada situação” (BRAVO, 2008, p. 49). Ravel demonstrou sempre uma capacidade grande de lidar com a diversidade musical, no Bolero, por exemplo, pode-se observar a influência jazzística nas acentuações, aliada a música com características espanholas. Acredita-se que Ravel compôs o Bolero a partir da metade da década de 20, ocorrendo sua primeira apresentação em 1928.

Possuía um perfil estilístico que se encaixava com o classicismo, em contrastes com idéias aventureiras e ecléticas (GUIA DE MÚSICA CLÁSSICA, 2007), apesar de certa tendência ao tonalismo, compôs também um quarteto de cordas, com influências modais.

A obra surge a partir da encomenda de uma bailarina russa, chamada Ida Rubinstein, que o convidou para orquestrar danças presentes na suíte Ibéria, um ciclo de 12 peças para piano do espanhol Isaac Albéniz (1860-1909).

O Bolero é uma dessas obras que encantam o ouvinte: o crescendo que percorre a peça do começo ao fim com a mais refinada técnica orquestral, um exemplo esplêndido do desenvolvimento progressivo de um simples tema do folclore espanhol, em um hino sonoro. O bolero é uma música de efeito hipnótico [...], sua qualidade de efeitos sonoros mágicos faz desta obra, que poderia ser



aborrecida, uma das peças mais impressionantes do repertório orquestral. (FORMAÇÃO DE PLATÉIA EM MÚSICA, 2004, p. 108).

## 2. A magia que encanta

O autor cita acima alguns pontos, que segundo ele são interessantes nesta obra de Ravel. A grande capacidade de orquestração, aliada a motivos rítmicos e melódicos que prendem a atenção do ouvinte. Outro ponto importante é que não ocorrem muitas variações deste tema, que se repete, repete-se e repete-se, gerando certa tensão para o ouvinte, provocando a curiosidade para o que vem depois. Talvez seja este o grande barato da obra, que consegue agregar valores esplendidos à medida que a música se desenvolve. “A característica melodia repetitiva foi levada ao extremo pelo compositor por incansáveis 15 minutos dependendo da interpretação” (BRAVO, 2008, p. 49), demonstrando a clareza de Ravel com relação à orquestra e os instrumentos escolhidos para compor determinado papel dentro da orquestração.

Ao analisar com calma a partitura e ouvir com cuidado a audição, pode-se ter uma idéia da intenção do autor com tal composição. Parece-me que o jogo com as texturas instrumentais, propõe a finalidade desejada: a densidade orquestral. Como se o compositor em uma brincadeira simples, pudesse dizer: posso deixar esta história interessante, a partir da minha vontade de influenciar os personagens, que neste caso eram os instrumentos, sendo que o objeto direto da influencia: a arte da orquestração.

## 3. A racionalidade presente

“[...] Grande parte de sua obra move-se no contraste com a perfeição técnica elaborada e imaginação fantástica [...], abrangendo música de câmara, um vasto corpo de obras para piano e partituras orquestrais e cênicas, em geral escritas para piano. (GUIA DE MÚSICA CLÁSSICA, 2007, p. 354).

As frases descritas acima apontam e elucidam a competência do compositor em questão, evidenciam com clareza a eficiência e as inúmeras qualidades do mesmo. O sucesso do bolero começa pela instrumentação escolhida, “Ravel sempre buscou incorporar em suas obras instrumentos pouco usuais para dar novos coloridos orquestrais” (BRAVO, 2007, p. 49). Iniciar uma obra orquestral com um instrumento como a caixa clara[2], desenvolvendo um padrão rítmico em tercinas, não era muito usual, porém este foi o meio encontrado pelo compositor para introduzir a obra que, diga-se de passagem, foi concebida com muita criatividade. Outros instrumentos como a celesta e instrumentos da família dosaxofone, ajudaram a criar um ambiente novo e promissor rico em sonoridades, o que para a idéia em questão, tornar-se-ia vital e de suma importância.

Outro ponto que chama bastante a atenção está relacionado com o ostinato[3], que ocorre durante a execução de toda a obra. O mesmo aparece primeiramente nas cordas, mais precisamente nos violoncelos e nas violas, na figura do pizzicato, que se refere à execução de dedilhada, fornecendo assim o apoio rítmico necessário. À medida que a obra avança mais instrumentos começam a fazer parte do aglomerado rítmico e melódico. Primeiramente o tema é exposto pelas flautas, depois pelo clarinete, neste momento a flauta ajuda a caixa-clara no fortalecimento do padrão rítmico que marca o início do bolero. Enquanto isso, a harpa integra o ostinato junto com as cordas que logo a frente receberá a colaboração dos contrabaixos. À medida que a massa sonora se torna mais ampla, as cordas adotam a técnica de arco gerando assim, mais intensidade ao corpo do acompanhamento. Instrumentos entram aos poucos e revezam-se no motivo rítmico e melódico da música, que é explorado exaustivamente a um ponto surpreendente, gerando um crescendo orquestral magnífico.

A melodia que compõe o bolero transparece a serenidade do compositor, tranqüila, bem resolvida. É construída em sua grande parte por graus conjuntos e alguns saltos de terça, no primeiro momento aparecem com uma inclinação maior descendente, mais precisamente nos primeiros oito compassos e é completada por mais oito compassos posteriores onde a melodia equilibra-se em uma tessitura média, porém ainda com características descendentes. Quanto à harmonia é invariavelmente tonal, que como já dissemos tem o seu foco na densidade orquestral, que explora texturas e direciona a uma intensidade musical muito envolvente.

Toda a proposta que sugere a uma análise ou mapeamento de determinada obra, ação ou situação, pode correr o risco de propor uma ótica que apesar de possuir intenções abrangentes, possa contemplar mesmo assim influências ou idéias do pesquisador. Isso também pode ocorrer muitas vezes, pelas próprias limitações que são inerentes a qualquer método de investigação Ferrara (1991). Diante disso tentou-se explicar de maneira objetiva e ao mesmo tempo imparcial a obra em questão, que de certa forma é o objetivo central de todo aquele que se envolve em algum tipo de pesquisa, ou seja, conseguir apontar questões e possíveis soluções relacionadas com a problemática em questão.

Com o bolero não foi diferente, a obra de Maurice Ravel nos propõe muitos acontecimentos, apesar de pouca variação temática e harmônica. É rica em influências históricas e culturais como também musicais. Reflete um compositor que apesar de manter convicções bem definidas e de certa forma tradicionais, ao mesmo tempo fornece indicadores de uma música posterior. Aponta o virtuosismo orquestral de um grande compositor, sugerindo novos quesitos que muito seriam explorados pelos compositores seguintes, como o timbre e adinâmica orquestral, gerando novas texturas e idéias em termos musicais. A análise em questão com certeza não contempla todos os acontecimentos e aspectos possíveis existentes na obra, “o bolero”, porém, tenta acrescentar um pouco mais a pesquisa, propondo um olhar a mais, para essa obra que poderia ser cansativa, mas que se tornou uma das peças mais impressionantes do repertório orquestral (FORMAÇÃO DE PLATÉIA EM MÚSICA, 2004).

## Referências

APRESENTAÇÃO DE TRABALHOS CIENTÍFICOS: normas e orientações práticas/ Altair Fávero, Ediovani Antônio Gaboardi (coordenadores); Jaime José Rauber... [et al] – 4. Ed., e ampl. – Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2008.

BRAVO. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (100 obras essenciais da música erudita);

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa/ editado por Stanley Sadie; editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GUIA DE MÚSICA CLÁSSICA/ editor geral, Jonh Burrows, Charles Wiffen; com a colaboração de Robert Ainsley... [ET AL.]; tradução de André Telles. – 2º Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007

JUSTUS, Liana. Formação de platéia em música/ Liana Justus, Clarice Miranda. – São Paulo: Arx, 2004.

---

\* Gadiego Carraro é músico, contrabaixista, compositor, arranjador e graduado em Música pela Universidade de Passo Fundo e mestrando em Performance Musical pela UFG.

[1] Análise consiste no estudo da arte musical que tem como referência a própria música [...]. (GROVE, 1994, p. 28).

[2] Caixa clara, tambor de pequenas dimensões com fuste cilíndrico, tocado com baquetas de madeira, faz parte da família dos instrumentos de percussão, (GROVE, 2007). Mais informações, ver GROVE dicionário de música.

[3] Termo refere-se à repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas (GROVE, 2007, p. 687).